Convorbire în alb şi negru cu dr. Stephan Poen

(Costin Popa – 27 aprilie 2010)

Arta baritonului Paolo Silveri

– De la interviul nostru anterior a trecut aproape un an. Care au fost preocupările tale profesionale în această perioadă?

– Am urmat un program devenit tradiţional în viaţa mea: activitate medicală cu pacienţi cântăreţi dar şi de alte categorii profesionale care însă folosesc intens vocea vorbită, apoi cicluri de şedinţe de Biotehnică Vocală individuală şi de grup cu tineri artişti de diverse genuri (operă, muzică vocal-simfonică, uşoară, populară), aplicată în studiul de repertoriu atât pentru tineri cât şi pentru cei cu cariere avansate. Aş adăuga consultaţiile acordate online ce anulează distanţele geografice, conferinţele de Estetică Vocală în unele conservatoare italiene, elaborarea materialelor de Estetică Vocală şi Fonologie Analitică necesare realizării unor transmisiuni radiofonice, redactarea de booklet-uri pentru albume discografice, în cadrul consultanţei acordate unor case editoare italiene şi străine. În timpul rămas liber, am continuat redactarea materialelor pentru o serie de titluri care vor fi lansate editorial în viitorul apropiat. Pentru mine este foarte stimulativ să lucrez simultan la mai multe proiecte.



– Iată o agendă substanţială. Ştiu că la sfârşitul anului trecut ai susţinut o conferinţă la prestigiosul Conservator Santa Cecilia din Roma, cu tema „Baritonul Paolo Silveri şi arta sa". Înainte de a intra în detalii, fiind vorba de o voce legendară a teatrului liric, te-aş întreba care sunt coordonatele principale pe care ţi-ai construit prelegerea?

– Au fost alese potrivit mediului profesional, format în majoritate din studenţi la canto şi profesori.

Dincolo de datele istorice legate de viaţa şi activitatea lui Silveri (1913 – 2001), am dorit să ofer publicului o analiză a tipului de vocalitate baritonală a marelui artist; faptul de a fi studiat cu acesta repertoriul italian şi de a fi fost legaţi printr-o mare prietenie, mi-a permis să ilustrez intimitatea mentalităţii vocale – tehnice şi estetice – a cântăreţului, prezentând principiile sale de impostaţie şi însuşire a repertoriului. Interesant a fost că am dovedit modernitatea interpretărilor artistului, care îl fac să fie mereu actual fără să poarte amprenta unei anumite epoci; am aprofundat elementele şi trăsăturile convergente ale acestei modernităţi prin care arta sa dăinuie în timp datorită discografiei extraordinare.

Bas, bariton sau... tenor?



– Ştiu că Paolo Silveri a început cariera ca bas şi abia în 1944, la 31 de ani a trecut la rolurile de bariton, dând startul unei mari cariere. Mai ştiu din convorbirile noastre anterioare că a trebuit să contracareze opiniile unor mari personalităţi ale artei lirice, care susţineau că vocea lui era de bas şi destinată rolurilor minore. Cum vezi această nepotrivire? Cum s-au putut înşela?

– Nu întâmplător, iubita şi mult regretata mea soţie, marea artistă Elena Cernei, a intitulat cartea sa dintâi, destinată studiilor biofundamentale asupra glasului, „Enigme ale vocii umane". Într-adevăr, vocea este o enigmă deoarece fiecare vocalist este reprezentarea bio-psiho-somatică a unui anumit tip constituţional unic. Există parametri vocali generali (de categorie vocală) şi parametri vocali specifici (de tipologie în cadrul categoriei vocale); când aceşti parametri specifici comportă o manifestare mai complexă şi, eventual, atipică faţă de experienţa tradiţională, parcursurile evolutive în vocalitate pot fi pline de spectaculoase surprize.

– Subiectul ţi-a stimulat extraordinar pasiunea pentru acest domeniu de explorare şi cercetare.

– Aşa este. Paolo Silveri a început privat studiile de canto cu maestrul Luigi Perugini, un pedagog foarte înţelept şi cu experienţă chiar dacă nu devenise un artist important al epocii sale. Perugini a declarat încă de la prima lecţie că Silveri este bariton; dar acest bariton manifesta unele dificultăţi în rezolvarea acelui Mi bemol 1, din pasajul de registru, în maniera corectă care să-i permită o trecere eficient funcţională către acute. Condiţiile sociale, serviciul militar, declanşarea celui de-al doilea război mondial, au făcut ca lecţiile lui Silveri cu Perugini să nu aibă o fericită continuitate şi dificultăţile întâmpinate să nu se poată rezolva. Când s-a hotărât să se înscrie la Conservatorul Santa Cecilia, ţinând cont de dificultăţile manifestate în vocalize chiar pe acel Mi bemol, comisia l-a încadrat în categoria de bas. În zadar Silveri insista că este bariton şi are nevoie de răgazul unei adecvate dezvoltări vocale. În conservator, într-o anumită perioadă, a fost şi studentul celebrului bariton Riccardo Stracciari care s-a menţinut pe poziţia oficială. Printr-un unchi al său, Silveri a ajuns să-l cunoască pe marele bas Nazareno de Angelis care a acceptat să-l asculte. La finele unei lecţii de probă, acesta a rostit dura sentinţă potrivit căreia Paolo Silveri are o banală voce de bas destinată rolurilor mici. Din aceste motive, Silveri a acceptat verdictul şi a fost chiar angajat la Opera din Roma pentru roluri de comprimar.

– Nu s-a resemnat...

– În particular mergea la Luigi Perugini unde exersa conform canoanelor baritonale. În studiul său individual de acasă, cu răbdare şi cu înţelepciunea unei strategii progresive, treptat ajunsese să rezolve emisia corectă a problematicului Mi bemol şi deci să poată dezvolta şi consolida un registru înalt de bariton, foarte eficient. Îmi povestea că, interpretând zilnic câte un rol integral în mezzavoce şi cu pianul, ajunsese – la întrebarea referitoare la operele pe care le cunoaşte – să răspundă că nu cunoaşte operele care... nu s-au scris încă. Dar toţi cei din conducerea Operei, în frunte cu legendarul şef de orchestră Tullio Serafin, susţineau că o evoluţie ca bariton este... „cosa assolutamente impossibile"! Într-o după-amiază, când s-a primit ştirea că baritonul din rolul Germont pentru spectacolul **Traviata** din acea seară s-a îmbolnăvit şi că nu au înlocuitor

disponibil, şi-au adus aminte de insistenţele lui Silveri. L-au chemat. Era foarte bine pregătit, a cântat şi a avut un succes imens. Aşa a început extraordinara parabolă artistică a baritonului Paolo Silveri.

– Se spune că în 1959, la 46 de ani, Silveri a încercat rolul titular din **Otello** de Verdi, rol de tenor, dar a revenit rapid la cele de bariton. Cum sunt posibile asemenea oscilaţii? Întrucât ai fost un apropiat al artistului, poate deţii explicaţii.

– Când Paolo Silveri a început să predea lecţii de canto, antrenându-se în vocalize şi exemplificări cu toate categoriile de voci, a constatat cum vocea se supunea şi la supra-acutele care depăşeau ambitusul de bariton. Căpătase o uşurinţă remarcabilă în emiterea notelor de La 1, Si bemol 1, Si 1 şi chiar Do 2. Dorind să exemplifice cu anumite fraze de tenor sau de soprană, a constatat că emisia era suplă, elastică şi că laringele asculta fără probleme. Este o chestiune de dezvoltarea facultăţilor vocale pe baza unui antrenament sănătos al propriei voci. În acest context a dorit să abordeze Otello, care este un rol de tenor baritonal. A mai imprimat pentru plăcerea lui şi unele arii de tenor. Cum era un bărbat foarte frumos chiar şi la o vârstă înaintată, s-a trezit cu numeroase propuneri de personaje de tenor inclusiv la Scala unde deja cântase ca bariton; dar a ştiut să refuze şi să-şi păstreze spectrul vocal conform naturii sale.

– În ce constă modernitatea interpretărilor lui Paolo Silveri?

– Axul modernităţii artei interpretative a lui Paolo Silveri constă în absoluta fidelitate faţă de partitură; fiecare detaliu metro-ritmic, fiecare exigenţă dinamică şi agogică impusă de autor era luată în considerare şi integrată în mentalitatea elaborării concepţiei interpretative cu maximum de respect, acceptând ideea că autorul avea motivele sale foarte serioase la baza unui anume fel de scriitură vocală şi că aceste motive trebuie descoperite într-un plan analitic intuitiv al gândirii vocale şi muzicale. În condiţiile unei totale aderenţe filologice la partitură, inflexiunile sonore, timbrale şi de configuraţie a coloanei sonore erau foarte just dozate spre deosebire de situaţiile în care interpretul îşi permitea licenţe muzicale personale şi putea aluneca foarte uşor în efecte facile bazate pe nuanţe sonore, timbrale şi de configuraţie excesive, necontrolate şi de gust îndoielnic care, trebuie spus, abundă în discografia universală. Dincolo de aderenţa filologică la partitură, de la fundamentul estetismului personal, Paolo Silveri aprofunda înţelegerea sintactică a frazei muzicale în relaţie cu fraza literară; din această înţelegere, rezulta o frazare vocală de rafinată eleganţă conferită chiar şi personajelor sau situaţiilor de brutală agresivitate; elanul acestor accentuări interpretative era foarte energic dar mereu guvernat de bunul gust în slujba eleganţei, a cărei sobrietate conferea vocalităţii sale simplitatea nobilă a măreţiei artistice autentice. Chiar şi la înaintata vârstă de 88 de ani, Silveri demonstra eleganţă, amabilitate, generozitate, echilibru în gândire şi în manifestări, rămânând acelaşi personaj seducător din totdeauna. Păstrez în suflet momentele înălţătoare ale unei prietenii care a marcat foarte mult evoluţia mea în viaţă după stabilirea mea la Roma.

Verdicte controversate



– Istoria liricii mai consemnează situaţii ciudate. Tullio Serafin a fost cel care a împins-o pe Maria Callas spre roluri dramatice, încă din tinereţe ... Brünnhilde din Walkiria, alternând cu belcantista Elvira din Puritanii.

– Nu se poate spune că Serafin nu era o personalitate extraordinară, mare cunoscător al muzicii. Totuşi s-a arătat contra vocii baritonale a lui Silveri şi nu numai a lui, ci şi a lui Ettore Bastianini. În plus, a orientat-o pe Callas spre repertoriul dramatic verist şi wagnerian.

Aceste verdicte trebuiau să se bazeze pe anumite cunoştinţe şi experienţe ce trebuiau aplicate unor tipuri deosebite de voce şi pe care Tullio Serafin nu le poseda deşi era un om foarte bun şi foarte bine intenţionat. A fost Francesco Siciliani, reputata personalitate a teatrului liric mondial din a doua jumătate a secolului XX, cel care i-a stimulat Mariei Callas orientarea către repertoriul de belcanto – Rossini, Donizetti, dar mai ales Bellini – inclusiv pentru **Puritanii**, în care a debutat la Festivalul Maggio Musicale Fiorentino, concomitent cu spectacolele de **Walkiria**. Giuseppe di Stefano mi-a povestit că ea înţelesese cât de importantă pentru lansarea în Italia era disponibilitatea de a înlocui în ultimul moment o soprană bolnavă. De aceea, singură la pian, studia mereu noi şi noi partituri. Într-o asemenea situaţie, Siciliani a întrebat-o dacă ştie rolul Elvira. Marea soprană i-a răspuns că învăţase pe contul ei întreg repertoriul curent şi i-a audiţionat cu aria **Qui la voce sua soave**. Siciliani s-a declarat foarte mulţumit şi i-a recomandat doar renunţarea la unele portamente pe care Callas le executa conform unei tradiţii interbelice pe care o preluase. A fost un succes imens dar cum nu putea cânta toată seria de reprezentaţii, pentru următoarele spectacole rolul a fost încredinţat unei tinere soprane... Virginia Zeani.



– Nu pot să uit **Traviata** ei de la Bucureşti, din 1965.

– Minunată! Tot lui Siciliani, istoria operei i-l datorează pe baritonul Ettore Bastianini care, spre disperarea sa, fusese etichetat ca bas şi în primii şase ani de carieră a cântat aşa, inclusiv la Scala. Pentru debutul lui Bastianini ca bariton, Siciliani s-a sfătuit cu marele dirijor Ionel Perlea care i-a sugerat abordarea la început a operelor ruse, interpretate pe atunci în limba italiană şi în care artistul avea consistenţă pe registrele central şi grav, ceea ce baritonii de tradiţie peninsulară nu aveau.

– Există şi alţi cântăreţi care au început cariera în alte categorii de voce.

– Am vorbit de Conservatorul Santa Cecilia în cadrul relaţiei Stracciari – Silveri. În acelaşi loc, în urmă cu decenii, baritonul Antonio Cottogni, profesor respectat şi admirat, i-a spus unui student al său că are voce de calitate inferioară şi că propriile-i ambiţii nu pot aduce decât eşecuri personale şi ruşine teatrelor lirice! L-a îndemnat pe respectivul să continue studiile de Drept. Iar acel atât de umilit băiat, cu lacrimi în ochi, s-a îndârjit şi a studiat asiduu singur, urmărind răbdător reacţiile propriei voci spre a o cunoaşte cât mai bine şi a obţine rezultate. Aşa s-a născut marele tenor Giacomo Lauri-Volpi. O altă situaţie. Acum doisprezece ani, am avut o polemică la Scala, în cadrul căreia am susţinut că Violeta Urmana este soprană şi că persistenţa în repertoriul de mezzosoprană ar putea să-i fie dăunătoare. Mi s-a replicat că maestrul Riccardo Muti a acceptat-o în Azucena şi deci opinia mea nu ar fi corespunzătoare realităţii. Am răspuns că am mare admiraţie şi respect pentru Muti-dirijorul dar că, în materie de voci, s-ar putea să „văd” şi să „simt” ceea ce el nu poate

şi nici nu-i trebuie, fiind meseria mea, nu a lui. După câţiva ani, s-a confirmat că diagnosticul meu era cel just. Înregistrarea acelei producţii de **Trubadurul** la Scala atestă o foarte discutabilă Azucena, abordată cu mari dificultăţi în octava inferioară a registrului. Deci se confirmă că anumite glasuri depind mai mult de acei parametri vocali specifici care trebuie fie cunoscuţi, fie intuiţi.

– Am auzit-o pe Urmana ca mezzosoprană, la Concursul Belvedere de la Viena pe la începutul anilor 90 şi, într-adevăr, avea culoare de soprană. Cum se pune, în general, problema stabilirii tipului corect de voce?

– De la natură, foarte puţine glasuri sunt calibrate perfect la nivel de ambitus, ţesătură, sonoritate şi timbru, în aşa fel încât să fie uşor de încadrat într-o categorie vocală. Există o imensitate de tipologii care trebuie foarte bine evaluate încă de la prima expertiză; de multe ori studiul unei voci poate porni în incertitudine, aşteptând manifestarea evoluţiei care să confirme apartenenţa la o categorie. Dacă sonoritatea este primul parametru care frapează, în sensul că o voce poate fi mai puternică sau mai puţin, timbrul se sesizează ulterior iar capabilitatea de a prelua ţesătura şi întinderea disponibilă a momentului se disting doar după efectuarea primelor vocalize. Ambitusul unei voci este pluridimensional: de frecvenţă (de la nota cea mai joasă la cea mai înaltă), de sonoritate (de la nuanţa cea mai piano la cea mai forte), de culoare (de la nuanţa cea mai deschisă la cea mai închisă), de conformaţie şi configuraţie a coloanei sonore (de la cea mai largă la cea mai strâmtă). Nu toate vocile sunt capabile încă de la început să dovedească numeroasele niveluri şi dimensiuni ale acestor parametri. La fiecare tip vocal în parte, tinerii se dezvoltă în ritmuri inegale şi trebuie avută răbdare, fără a grăbi evoluţia prin eforturi iraţionale în detrimentul naturii.

– Împreună cu Elena Cernei, ai studiat în timp toate aspectele...

– Am desăvârşit această complexă metodologie de diagnoză a vocii cântate în cadrul domeniului Biotehnica Vocală Cernei-Poen pe care l-am elaborat în douăzeci de ani de activitate şi cercetare. Sunt mulţi artişti care au debutat într-o categorie vocală subiacentă sau chiar opusă celei care le-a adus adevărata consacrare. Profesorul sau maestrul care examinează un glas trebuie să cunoască ce este vocea şi să aibe o anumită experienţă de impact asupra ei. Superficialitatea poate face ca voci de tenor precum cele ale unor Garbis Zobian, Mario del Monaco, James McCracken, Giuseppe Giacomini, să fie considerate de bariton; sau vocile lui Leontyne Price, Leonie Rysanek, Caterina Mancini, Maria Slătinaru ori Marina Krilovici să fie considerate de mezzosoprane. Cel mai greu aspect este acela al vocilor efectiv intermediare: soprana Falcon la femei şi vocea de baritenor la bărbaţi; aceste tipuri se află efectiv între reperele respective; dacă pentru soprana Falcon există oportunităţi repertoriale, pentru baritenor, mai ales astăzi, este foarte greu. Trebuie avut un simţ extraordinar sprijinit de o cunoaştere foarte completă şi subtilă pentru a înţelege către care limită trebuie stimulată dezvoltarea unei voci intermediare: către cea superioară sau cea inferioară.

Adevăruri sumbre

– Parafrazându-l pe Enescu, „să schimbăm vorba”. Trăieşti în capitala Italiei de mulţi ani. Cum este viaţa operistică romană?

– Regret că trebuie să recunosc că este de foarte slabă calitate atât în stagiunea teatrului cât şi în cea estivală de la Terme di Caracalla. Cântăreţi (nu artişti!) cu pregătire mediocră şi chiar mai rău

umplu distribuţiile iar acea parte elevată a publicului cunoscător este din ce în ce mai consternată. Sigur că sălile sunt pline pentru că oamenii vor să iasă din casă şi sunt curioşi să ia contactul cu actuala realitate. Dar la ieşirea de la spectacol nu este entuziasm. Nu mai sunt evenimente. Totul este o rutină plafonată încastrată într-un conformism scolastic aplicat partiturii fără nicio trăire psihologică a personajului. Nici vorbă de licenţele vocale personale sau de formulele estetice originale prin care publicul să descopere noi aspecte ale potenţialităţii vocale. De zece ani de zile, la Teatro dell'Opera di Roma nu a mai avut loc niciun eveniment demn de a fi amintit cu plăcere. Este o realitate care mă umple de tristeţe pe mine ca şi pe foarte mulţi iubitori ai teatrului liric.



– Desigur că percepi diferenţe faţă de cum se evoluează acum, vis-à-vis de epoca de glorie a liricii italiene de acum câteva decenii?
– Când am ajuns la Roma, în anul 1987, iubita mea soţie m-a introdus imediat în cercurilor unor saloane de prestigiu cultural-artistic unde am stabilit rapid prietenii foarte frumoase cu personalităţi precum Paolo Silveri, Francesco Siciliani, Carlo Maria Giulini, Gianna Pederzini, Alberto del Monaco (fratele tenorului, redactor şef la Radiodifuziunea Italiană), Antonietta Stella, Anita Cerquetti, Caterina Mancini, Miriam Pirazzini, Paolo Montarsolo.

Voiajând împreună prin oraşele italiene, am cunoscut şi m-am împrietenit cu Gianandrea Gavazzeni, Giulietta Simionato, Giuseppe Valdengo, Giuseppe di Stefano, Franco Corelli, Renata Tebaldi şi încă mulţi alţii. Ascultând relatările acestor mari personalităţi, povestirile lor – unele triste, altele amuzante – mi-am însuşit spiritul şi specificul vieţii liricii italiene de acum câteva decenii de parcă aş fi trăit eu însumi în acea perioadă. Am sute de fişe cu adnotări şi repere sistematizate în urma acestor întâlniri pe care le port în suflet cu mare drag. Ceea ce aveau în comun relatările acestor personalităţi erau: scrupulul etic faţă de autori, opere şi public, sensul de dăruire totală şi cinstită a unui potenţial vocal lucrat în cele mai subtile detalii şi conştientizarea demnităţii de a exprima un mesaj artistic de o anumită importanţă. Aceste aspecte nu se mai întâlnesc astăzi la marea majoritate a cântăreţilor tineri şi mai puţin tineri. Avem de a face cu un star-system superficial care poate „umfla" rapid nişte „vedete" fără o confirmare valorică autentică. Îmi amintesc de prima mea seară la Teatro alla Scala di Milano, 30 ianuarie 1988, într-o lojă cu soţia mea, alături de Renata Tebaldi şi Gianandrea Gavazzeni, la premiera absolută a operei **Fetonte** de Niccolò Jommelli. Pe scenă, Regina Climene era interpretată de Mariana Nicolesco, în loja regală se afla Regina Beatrix a Olandei. Astăzi la Scala nu mai sunt regine nici pe scenă, nici în loja oficială...

– Care ar fi cauzele acestor diferenţe? Despre regiile din ziua de astăzi am vorbit în interviul trecut. Care este actualmente starea vocalităţii? Care este starea instruirii? Mai există vechi maeştri de la care puteai învăţa totul? Se formează o nouă şcoală?

– Cauzele acestor diferenţe dintre trecutul – mai mult sau mai puţin îndepărtat – şi prezentul atât de incert sunt multiple. Una dintre cauzele fundamentale o consider lipsa de cultură muzicală şi estetică; această carenţă se manifestă pregnant în specificitatea contemporană a vieţii de familie şi a şcolii. Lipsa de cultură anulează exigenţa şi, de aici, întreaga serie de consecinţe. Starea actuală a vocalităţii? Sunt foarte puţini cântăreţi (am mai spus, nu artişti!) care-şi ating stadiul de vocalitate; majoritatea rămân la nivelul unei voci mai mult sau mai puţin dotate şi formate printr-o completă cultură tehnică teoretică şi practică. Vocalitatea înseamnă o anumită organizare

strategică a parametrilor vocali sub semnul sincronizării funcţionale confirmate estetic. Unii „cântăreţi", când mă aud vorbind astfel, scutură din cap ameţiţi pentru că nu înţeleg absolut nimic. Vechii maeştri care mai sunt în viaţă, fiind la o anumită vârstă, nu pot decât să se limiteze la anumite sfaturi stilistice de interpretare şi să avertizeze atunci când se manifestă deficienţe de impostaţie. Profesorii mai tineri care predau şi care, în marea lor majoritate, nu au cântat în public aproape nimic, se limitează la un artizanat empiric, insuflând studenţilor un entuziasm naiv. Nu există o şcoală nouă! Cea mai gravă problemă constă în faptul că tinerii nu au posibilitatea să facă ucenicie în teatrele italiene, care nu sunt teatre de repertoriu; un tânăr debutant este tratat la paritate cu veteranii şi, din acest motiv, multe speranţe care promit, în decurs de puţini ani, devin neîmpliniri şi speranţe înfrânte.

– Cum vezi sosirea lui Riccardo Muti ca director muzical al Operei din Roma?

– A fost anticipată de o mediocră producţie de **Otello** de Verdi, cu trei cântăreţi complet nepotriviţi în cele trei roluri principale şi a cărei premieră a fost programată ostentativ într-o zi de 6 decembrie ca să anticipeze tradiţionala deschidere de stagiune la Scala. Dacă Muti va veni în spiritul de răzbunare al propriului orgoliu rănit de ruşinoasa îndepărtare de la Scala de care a avut parte prin vot aproape unanim, rezultatele nu vor fi la înălţime. Marii artişti servesc Arta şi nu se servesc de ea. O personalitate talentată şi elevată ca Riccardo Muti ar trebui să ştie acest lucru.

„Sunt realist!"

– Ai zugrăvit peisaje sumbre şi, precum la anterioara noastră convorbire, aş dori ca încheierea dialogului să fie în spirit pozitiv. Aşadar, care sunt speranţele tale?

– Am descris realitatea aşa cum se prezintă ea la Teatro dell'Opera di Roma şi în alte teatre ale Italiei, inclusiv Teatro alla Scala. Pentru viitor eu nu am speranţe! Am convingeri! Nu sunt un pesimist şi nici un optimist! Sunt realist! Sunt convins că teatrul liric trece doar printr-o fază la finele căreia atât artiştii cât şi publicul vor avea dorinţa să redescopere adevărata bucurie dată de voci şi de muzică. Toate aceste porcării regizorale şi scenografice contemporane, vor agasa şi indigna publicul care va dori impactul cu opera şi mesajul acesteia în forma pe care compozitorii şi libretiştii au simţit-o şi redat-o prin creativitatea lor. Publicul va dori afirmarea de potenţiale vocale adevărate, demne de marile personalităţi ale trecutului îndepărtat sau mai recent. Acele vedete contemporane umflate şi pompate de actualul „star system" vor dispare strivite de valorile autentice ale viitorului, care se vor ridica inevitabil pentru triumful adevărului în muzică şi în omenia artei. Iar pentru aceasta, eu militez pe plan social, ştiinţific, didactic, estetic. Am elaborat în premieră absolută Estetica Vocală care, prin activitatea mea, câştigă încet-încet din ce în ce mai mult teren, oferind revelaţii tinerilor cântăreţi şi profesori în fascinanta misiune de explorare infinită a verbului vocal.